DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.84658

بررسی شگرد ترکیبی کنایهٔ ایهامی در غزل‌های حافظ
(دقیقه‌ای در رمزگشایی عوام‌فهم و خواص‌پسندی شعر حافظ)

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۸، بهار ۱۳۹۹
مقالهٔ پژوهشی

دکتر مصطفی میردار رضایی[۱]
دکتر سیاوش حق جو[۲]

چکیده

یکي از ویژگی‌های ممتاز و قابلیّت‌های برجستهٔ غزل‌های چندضلعی حافظ، عوام‌فهم و خواص‌پسند بودن آن‌ها است و این‌که از دیرزمانی است مورد پسند همهٔ طبقات فکری واقع شده‌اند. در واقع، خواجه غزل‌هایش را به‌گونه‌ای می‌سروده که همهٔ اقشار بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. راز و رمز این همه‌فهم بودن در بیان و بلاغت خاص و منحصربه‌فرد شاعر نهفته است؛ یکی از آن رموز ویژه، بهره‌گیری خواجه از شگرد ترکیبی «کنایهٔ ایهامی» است که از ادغام دو شگرد بلاغی، یکی از محدودهٔ دانش بیان (کنایه) و دیگری از قلمرو دانش بدیع (ایهام) حاصل می‌شود. کنایهٔ موجود در این شگرد به آن بعدی عامه‌فهم می‌دهد و در ادامه، به واسطهٔ حضور صناعت ایهام و به‌تبع، خاصیّت دوبعدی بودن و قابلیّت تکثیر مفهوم و مضمون و بالطبع توالد و زایش نگاره‌هایی مستقل از یکدیگر سبب خواص‌پسند شدن آن می‌شود. این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده است، به معرّفی دوباره و بررسی شگرد آمیغی «کنایهٔ ایهامی» و تأثیر آن بر ساختمان غزل‌های حافظ می‌پردازد. نتیجهٔ جستار، نشان‌دهندهٔ وفور و حضور این شگرد ترکیبی در بدنهٔ تصویرهای شعر حافظ است و نیز این‌که خواجه توانسته با پیوند دو عنصر ادبی منفرد، از کنایه‌هایی معمولی و عامه‌فهم، تصویرهایی دوگانه و ایهامی بیافریند.

کلیدواژه‌ها: شگردهای منفرد، شگردهای ترکیبی، کنایه، ایهام، کنایهٔ ایهامی.

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول) mostafamirdar@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران s.haghjou@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۲

۱. مقدّمه

يكي از دلايل توفيق شعر خواجه آن است كه كلام او عوام‌فهم و خواص‌پسند است و اين افتخار كمی نيست كه همهٔ اصناف، طبقه‌ها، گروه‌ها و انديشه‌ها او را از خود بدانند و با اشعار و افكارش زندگی كنند. شعر او در هر زمان و هر مكان، در هر مذهب و طريق و هر فرقه و مسلك مقبول و قابل قبول است. اين آنِ اوست كه عارف و عامي، صوفي و دهري مسجدي و خانقاهي، ديندار و بی‌دين و هر رند و لاابالي او را از خود می‌داند (ذوالرياستين، ۱۳۷۹: ۶). به‌راستی چند سخنور در جهان به اين مرتبت دست يافته‌اند كه مورد پسند خاطر طيف‌های متفاوت فكری باشند؟ جامع ديوان حافظ در مقدّمه به اين نكته اشاره دارد: «مذاق وفاق عوام را به لفظ متين شيرين كرده و دهان جان خواص را به معني مُبين نمكين داشته، هم اصحاب ظاهر را بدو ابواب آشنايي گشوده و هم ارباب باطن را ازو موادّ روشنايي افزوده» (حافظ، ۱۳۷۶: ۱۰).

سروده‌های حافظ، تأويل‌پذيرترين سروده‌های زبان فارسی است. به منشوری چندضلعی می‌ماند كه از هر سوی آن نگاه كنی، نوری ديگر و فروغی ديگر بازمی‌تابد. شعری است كه تن به معناهای گوناگون می‌دهد. از همين رو، دربارهٔ حافظ همواره ديدگاه‌های گوناگون، متناقض و متعارض وجود داشته و دارد و خودِ حافظ، البته بيش از همه، در پديد آمدن اين اختلاف‌ها نقش داشته است (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۲۱). يكي از دلايل اين چندضلعي و خواص‌پسند بودن شعر خواجه، به‌كارگيري هوشمندانه و تردستانه او از شگرد ايهام است و اگرچه برخی اين عنصر بديعی را مايهٔ اعتلا و حتّي مهم‌ترين و كارآمدترين خصيصه و عنصر سبكی شعر حافظ می‌دانند (فريد، ۱۳۷۶: ۱۲؛ ذوالرياستين، ۱۳۷۹: ۴؛ دادبه، ۱۳۸۰: ۷۲۶)، با اين‌همه، گروهی آن را از موجبات مشكل بودن فهم شعرش می‌پندارند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۲) و برخی هم معتقدند كه اساساً سبك اشعار حافظ، طريقش رندي و شعرش رندانه است. شعر رندانه شعر ايهامي است؛ شعري كه با ايهام آنچه را مي‌خواسته گفته است تا هركس به قدر فهمش مدعا را بفهمد (ذوالرياستين، ۱۳۷۹: ۱۹).

لذا اگر نگوييم كه حافظ بزرگ‌ترين به‌كار گيرنده شگرد بديعي ايهام در زبان فارسي است، دست كم مي‌توان اذعان داشت كه شگرد بديعي و منفرد «ايهام» در ساختمان بيشتر تصويرهاي شعر حافظ حضور دارد و در زمرهٔ شاعران ايهام‌پرداز قرار مي‌گيرد. اين فنِّ بديعی كه يكی از خصيصه‌های سبک‌ساز شعر حافظ است، گاه در سطح واژه نمودار می‌شود، گاه در سطح تركيب و اين روندِ رو به تعالي گاه تا سطح مصرع، بيت و حتّی غزل نيز پيش می‌رود؛ برای نمونه، واژهٔ «باقی» در بيت زير ايهام در سطح واژه است و با دو معنای «پايدار» و «باقيمانده» بروز می‌يابد:

عرضه كردم دو جهان بر دلِ كارافتاده   به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست

(حافظ، ۱۳۷۷: ۶۲)

در مصرع نخست بیت زیر، دایرهٔ شمول ایهام از سطح واژه بالاتر می‌رود و در سطح چند واژه یا ترکیب مشاهده می‌شود؛ «به بال و پر» (۱. پر منتهای تیر؛ ۲. حمایت و پشتیبانی) و «مرو از ره» (۱. منحرف شدن از راه؛ ۲. طغیان و سرکشی):

به بال و پر مرو از ره که تیرِ پرتابی   هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

(پیشین: ۴۵)

و در بیت زیر، گسترهٔ این شگرد تا مرز یک مصرع افزایش می‌یابد:

عمرتان باد و مراد ای ساقیانِ بزم جم   گرچه جام ما نشد پر می ز دوران شما

(پیشین: ۱۰)

مصرع دوم بیت بالا را می‌توان به دو صورت خواند: ۱. «هرچند ما در عهد و دوران شما بی‌نصیب مانـدیم، یـا صرفه‌ای از دوران شما نبردیم»؛ ۲. «علی‌رغم گردش و دور دادنِ شراب شما ساقیان، جام ما پر می نشد!»

از سوي ديگر، بهره‌گيري از شگرد بياني كنايه يكي از سبب‌هـاي عـوام‌فهـم بـودن شـعر حـافظ شـده اسـت و همچنان‌كه زرّين‌كوب اشاره مي‌كند: «استفاده از الفاظ محاوره و كنايات عوام هم گه‌گاه لطف و ظرافتي خـاص بـه شعر او مي‌بخشد و طرفه آن است كه سخن حافظ را با آن‌كه منقح و عالمانه و تا اندازه‌اي صنعتي اسـت، اسـتعمال الفاظ و كنايات عوامانه و بازاري بي‌اندام نكرده، سهل است رونقي هم بدان بخشيده اسـت (زرّيـن‌كـوب، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

تأمّلي در «كنايه» هاى شعر حافظ نشان مي‌دهد که خواجه بيشتر مى‌كوشد تا در راستاى توصيف‌هاى شعرش از اين صناعت بهره بگيرد؛ مثلاً «پياله گرفتن» يا «صراحى در دست داشتن» در توصـيف شـراب‌خـوارى و «روان بودنِ آبِ چشم» و «خونِ جگر ريختن» در توصيف اوج اندوهناكى؛ يا در اين بيت‌هاى زير خواجه ضمن توصيف ويژگى‌هاى «دلبرى» و «سرورى» از طريق كنايه، علّت و معلول كُنش‌ها را نيز در طول بيت يا مصرع ذكر مى‌كند؛ مثلاً در مصرع نخست، كنايهٔ «چهره برافروختن» معلول «دلبرى» است كه در همان مصرع ذكر شده و در مصـرع نخست بيت دوّم، كنايه‌هاى «كج‌نهادن كلاه» و «تند نشستن» معلول «كلاهدارى و سرورى» است كه اين علّت‌ها در مصرع بعدى آمده است:

نه هرکه چهره برافروخت، دلبری داند   نه هرکه آینه سازد، سکندری داند

نه هرکه طرف کله کج‌نهاد و تند نشست   کلاهداری و آیین سروری داند

(پیشین: ۱۶۱)

از این منظر، کنایه‌های حافظ را از لحاظ مفهومی می‌توان به چند بخش تفکیک کرد؛ مثلاً کنایه‌های مـذهبی و صوفی‌گری (چار تکبیر زدن بر ...، احرام بستن، عیسی‌دم، حق‌شناس، پاکدامن، خرقه‌پوش، خلوت‌نشین، دل‌زنده،

نظر پاک و ...)، کنایه‌های شیدایی (دونیم شدنِ دل، نظرباز، دل ربودن از ...، دلدار، دل‌باختن، چهره برافـروختن، عقل‌رمیده، سرگشته، دلکش، شکسته‌دل، دل‌سوخته و ...)، کنایه‌های تمـرّدی یـا انقیـادی (سرکشـیدن از ...، از ره رفتن، غلامِ ... بودن، از ره افتادن، عنان به ... دادن، سر فرو آوردن، عنان گرداندن از ...، خاکسار شدن، زیـر طـوق بودنِ گردن و ...)، کنایه‌های باده‌گساری (دُردکش، پیاله گرفتن، صراحی در دست داشتن، سرمست، قدح از دست ندادن، جرعه‌نوش، دُردی‌کش، بر سرِ پیمانه شدن، قدح درکشیدن و ...) و ...

در حقیقت، حافظ در این بُعد از هنروري خود مي‌كوشد تا به‌جاي توضيح و تبيين مطلب يـا حـالتي، بـه‌گونـۀ رمان‌نويسان و به دستياري شگرد كنايه (كه وجه لازمي آن صورت تصويري دارد) آن حالت را نمايش دهد و طبعـاً تماشا و درك نمايش يك كيفيت حتّي براي عامه‌ترين مخاطب‌ها راحت‌تر از هضم و تحليل شگردهاي تودرتـويي چون ايهام است.

امّا هنر خواجه به اين‌جا ختم نمي‌شود (چراكه در بدنۀ تصويرهاي ديگر شعرا هم ايهام و كنايه ديده مـي‌شـود؛ اگرچه با كيفيت و روشي نازل‌تر!). هنر حافظ در تركيب دو شگرد بياني و بديعي «كنايه» و «ايهام»، و يك‌كاسه كردنِ آن‌ها و آفريدن عنصر بلاغي نويني است كه ديگر نه اين است و نه آن؛ و در عين حال هر دو است! البته خلـق ايـن آفرينۀ آميغي مختص به خواجه نيست، امّا آن‌چه به كنش اين شاعر اعتبار مي‌بخشد، فراواني حضور ايـن شـگرد در بدنۀ تصويرهاست. اساساً «كنايۀ ايهامي» در بين شگردهاي تركيبي، كمترين ميزان بسامد و مصداق را دارند؛ با اين‌همه، ديوان حافظ گنجينه‌اي است پربار و ارزشمند از حضور و وفور اين صناعت آميغي.

امّا پيش از تشريح صناعت كنايۀ ايهامي بايسته است كه نخسـت بـه تبيـين شـگردهاي «منفـرد» و «تركيبـي» پرداخته شود.

۱. ۱. شگردهای منفرد و ترکیبی

نامبرداران دانش بلاغت ـ که عموماً از آبشخور مکتب استاد بزرگ عبدالقاهر جرجانی سـیراب مـی‌شـوند ـ و نظریه‌پردازانی چون سـکّاکی (۱۳۴۸: ۱۴۱ ـ ۱۴۰)، خطیـب قزوینـی (۱۳۰۲: ۵۳) و تفتـازانی (۱۴۰۷: ۳۰۹) ساختمان «علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دوتا از آن‌ها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دوتـای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیله معرّفی شده، یعنی تشبیه و دیگری به‌عنوان پـاره‌ای و قسـمتی از یک اصل معرّفی شده و آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۶)؛ «ثم اللفظ المراد به لازم ما وُضِـعَ لـهُ ان قامت قرینة علی عدم إرادتة فمجاز و الا فکنایة و قدم علیها لان معناهُ کجزء معناها. ثُم منهً مـا ینبتـی علـی التشـبیه فتعین التعرض له فانحصر المقصود من علم البیان في الثلثه التشبیه و المجاز و الکنایه (خطیـب قزوینـی، ۱۳۰۲: ۵۳). از آن‌جایی که بررسی انواع مجاز (به‌جز استعاره) مربوط به علم معنی‌شناسی اسـت (شمیسـا، ۱۳۸۳: ۲۲)، لذا در مطالعات به بررسی عناصر بیانی دیگر (یعنی تشبیه، استعاره‌های مصرّحه و مکنیه، و کنایـه) در تصـویرهای

شعری پرداخته می‌شود؛ مجموعۀ این صناعات (تشبیه، استعاره‌ها و کنایه) به همراه عنصر بدیعی «ایهام» شگردهای منفرد را تشکیل می‌دهند. براي مثال در بیت زیر، واژه‌هاي انتزاعي «هنر» و «حُسن» به «عروس» و «حجله» تشبیه شده است:

ای عروس هنر از بخت شکایت منما حجلۀ حُسن بیارای که داماد آمد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۵۸)

و در بیت زیر، واژه‌هاي «زنخدان» و «غبغب» به «چاه» و «طوق» مانند شده است:

کُشتۀ چاه زنخدان توأم کز هر طرف صد هزارش گردنِ جان زیر طوق غبغب است

(پیشین: ۴۹)

یا در بیت زیر، ترکیب‌های «شاه‌باز» و «سدره‌نشین» هر دو استعاره از «انسان» یا «حافظ» است:

که ای بلندنظر شاه‌باز سدره‌نشین نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است

(پیشین: ۵۴)

نکته این‌که هر یک از شگردهای منفرد در ساحتی منفک و مجزا بررسی‌شده و همان‌طور که از نامشان پیداست، به صورت منفرد و منتزع شناخته شده‌اند. مثلاً تشبیه جدای از استعاره، استعاره سوای از کنایه، کنایه متمایز از ایهام و امّا منظور از شگردهای ترکیبی این است که اگر یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن حاصل امتزاج و اتّفاق چند عنصر بلاغی خواهد بود؛ یعنی مصالح ساخت این تصویرها دیگر یک شگرد مفرد نیست، بلکه این سازه از آمیزش چند عنصر ادبی حاصل می‌شود. براي مثال در تحلیل بیت زیر:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

(پیشین: ۴۷)

شاعر کنایۀ انسانی «سیه‌روی شدن» را از مجرای «استعارۀ مکنیه» به «صبح نخست» نسبت می‌دهد؛ صورت واقعي«سیه‌روی شدن» را مي‌توان در هیأت «صبح نخست» دید: تاریکی‌ای که بعد از صبح مستولی می‌شود؛ مابین فجر اوّل و فجر صادق. «سیه‌روی شدن» صبح نخست به صورت واقعي، هیچ ربطي به مفهوم کنایي آن در قلمرو انساني ندارد. ملزوم (=رسوا، بدکار، بدعمل، شرمنده، خجل، بی‌آبرو) به‌راستي در «صبح نخست» نیست؛ از روبه‌رو شدن وجه حقیقي مستعارله و وجه لازمي مستعارمنه همراه با ادعاي ملزوم، صناعت «ایهام» حاصل مي‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «صبح نخست» خیال کند که خود «صبح نخست»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. بدین ترتیب از امتزاج سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعارۀ مکنیه» و «ایهام» شگرد ترکیبی «استعارۀ ایهامی کنایه» شکل می‌گیرد. نادیده گرفتن هر یک از صناعت ادبی بالا و عدم توجّه به خاصیّت گسترش و پیوندپذیری آن‌ها در دریافت

و تحلیل صحیح تابلوی زیبایی که شاعر ارائه کرده، خلل ایجاد می‌کند. در بلاغت سنّتی که ابزارهای لازم برای بررسی این تصویرها و اجزای ترکیبی را نداشت، در تحلیل این نمونه‌ها به ذکر «حسن تعلیل» و نهایتاً «ایهام» بسنده می‌شده است. مثلاً خرمشاهی در تحلیل همین بیت می‌گوید: «حسن تعلیل دارد. می‌گوید اگر اهل صدق باشی، مثل صبح صادق از نفس تو خورشید پدید می‌آید، یعنی کلام تو روشنگر خواهد بود. برعکس صبح کاذب (کاذب ایهام دارد: ۱: دروغین؛ ۲: دروغگو) که سیه‌روی می‌شود (سیه‌روی ایهام دارد: ۱: روسیاه به معنای خجل و منفعل؛ ۲: تاریک)» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۲۳۰).

نکته این‌که دربارهٔ شگردهای ترکیبی به‌طور واضح و به صورت نظری و فنّی در کتب بلاغی بحث نشده‌است. حتّی با آنکه ردِ این صناعات آمیغی را از دورترین روزگار و از زمان رودکی می‌توان در هندسهٔ تصویرها مشاهده کرد و شاعران به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از این عناصر زیباشناختی بهره گرفته‌اند، امّا از دید ناقدان ادبی و شعرشناسان پیشین (و حتّی جدید) دور مانده و فاضلانِ ادبی در طول سال‌ها بعد به وجود و حضورِ آن صناعات پی بردند؛ با این وجود، این ابزارهای ادبی مسیر خود را در بستر تصویرهای شاعران و اسالیبِ مختلف طی کرده‌اند. شمیسا هنگام بحث در باب نارسایی‌های بلاغت سنّتی خاصه در سبک عراقی اذعان می‌دارد که «کتاب‌های بلاغی ما از قبیل ترجمان البلاغه و حدائق السحر و المعجم ناظر به ادب سبک خراسانی است و کتاب مهمّی که مستند به ادب سبک عراقی باشد، تألیف نشد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰)، امّا همین کتاب‌ها نیز به حضور شگردهای ترکیبی و به خصوص وفور آن‌ها حتّی در سبک آذربایجانی پی نبرده‌اند.

نکتهٔ دیگر، بحث دربارهٔ آمیغی‌بودن این شگردهاست که نقطهٔ مقابل عنصرهای ادبی منفرد است. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر هنگام بررسی عامل موسیقایی در تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ می‌گوید: «قدما در مبحث موسیقي کلام، با محدود کردن روابط صوتي کلمات در دایرهٔ دو کلمه، نه روابط متقابل اصوات در طول يك بيت، نتوانسته‌اند از قوانین حاکم بر موسیقي زبان به‌خوبي استفاده کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۴۱). اگر این نظر را به قلمرو دستگاه بلاغت تسرّی دهیم، درست همین اتّفاق در این ساحت نیز افتاده است؛ یعنی قدما بررسی شگردهای شعری را محدود به یک واژه و یا نهایتاً روابط بین دو واژه (یک واژه مثل استعاره و دو واژه مثل اضافه‌های تشبیهی یا استعاری) کرده‌اند و به پیوندهای شبکه‌ای و همبندیِ واژه‌ها در طول یک بیت توجّه نکرده‌اند؛ در حالی که برای تجزیه و تحلیل ابزار بلاغی برخی تصویرها باید به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیدهٔ آن‌ها در طول بیت و بافت کلام توجّه نمود. ترکیبی بودن این صناعات به این جهت است که ممکن است وجهی از آن‌ها بیانی و وجه دیگر بدیعی باشد و نیز دو شگرد بیانی با یکدیگر در آن نقش داشته باشند.

در یک نگاه کلّی، شگردهای ترکیبی عبارتند از: «استعارهٔ ایهامی کنایه» (حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ ـ ۴۲۳)؛ «کنایه‌های ایهامی ـ استعاری» (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛ «استعارهٔ مکنیهٔ ایهامی» (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۰)؛

«استعارهٔ کنایه» و «ایهام کنایی» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷)؛ «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ همراه با تشبیه» (میـردار رضـایی، ۱۳۹۱: ۸۴)؛ و «کنایهٔ استعارهٔ تشبیهی» (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۳۴).

این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده اسـت، مـی‌کوشـد تـا بـا معرّفی دوبارهٔ شگرد «کنایهٔ ایهامی» (که در آسـتانهٔ نسـیان قـرار دارد)، بـه بررسـی ایـن صـناعت ترکیبـی در بدنـهٔ تصویرهای غزل حافظ بپردازد.

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

نخستین (و واپسین) بار سیاوش حق‌جو (۱۳۹۰: ۲۶۳) در مقالهٔ «سبک هندی و اسـتعارهٔ ایهـامی کنایـه» بـه معرّفی شگرد «ایهام کنایی» پرداخته و این تنها منبعی است که در خصوص این شگرد در آن بحث شده است. لـذا مطالعهٔ حاضر، نخستین مقالهٔ مبسوط و مستقل در تبیین شگرد «کنایهٔ ایهامی» و بررسی آن در ساختمان تصویرهای یک شاعر است.

۲. بحث

حق‌جو با ذکر این بیت‌های ناصرعلی (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۳۷۲):

دوشینه ز کوی می‌فروشان   پیمانهٔ می به زر خریدم
و اکنون ز خمار سرگرانم   زر دادم و دردسر خریدم

و تحلیل تعبیر ایهامی «دردسر» با دو نتیجهٔ حقیقی و کنایی آن برای باده به تعریف شگرد «ایهام کنـایی» مـی‌پردازد (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳) و در ادامه و در مثالی دیگر می‌افزاید: «و داستان «به زر برابر کردن» شـاعر بـه امـر پادشاه صفوی به عنوان صلهٔ مدحی که برای امیر مؤمنان ع گفته بود، هم در این بیت با چنین صناعتی نشان داده شده است:

شاعر که به خاک ره برابر شده بود   برداشتی و به زر برابر کردی»

(پیشین: ۲۶۴)

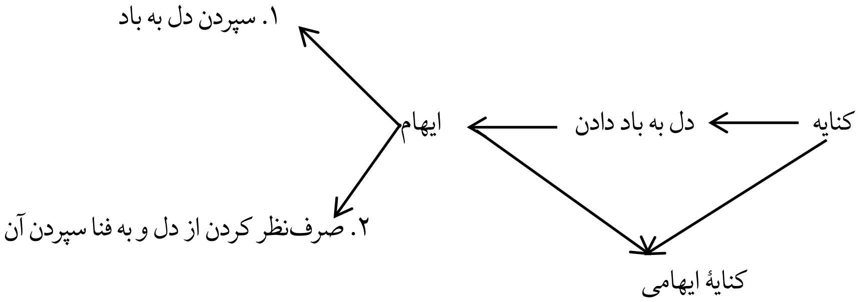
در این نوشتار امّا نام این شگرد از «ایهام کنایی» (در مقالهٔ حق‌جو) به «کنایهٔ ایهامی» تغییر پیدا کرده؛ چرا که به نظر می‌رسد صناعت کنایه و ترکیب کنایی در این شگرد، مقدّم بر ایهام است. به تحلیل مصرع دوّم بیت زیر دقّـت کنید:

دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد   من نیز دل به باد دهم، هرچه باد باد

(پیشین: ۱۰۴)

۱ـ ترکیب «دل به باد دادن» در مصرع دوّم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایهٔ «دل به باد دادن» در این بیت ایهام دارد:



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایهٔ ایهامی» حاصل می‌شود.

هم‌چنان که در تحلیل این تصویر مشاهده می‌شود، ترکیب «دل به باد دادن» هم کنایه است و هم ایهام؛ و این درهم‌تنیدگی و یکی‌شدن این دو شگرد بلاغی سبب پرورش تخیّل و گسترش گسترهٔ خیال خواهد شد. میزان ممزوج شدن این شگردها تا اندازه‌ای است که اگر هر یک از وجوه صناعی آن نادیده گرفته شود و به وجه آمیغی‌بودن آن توجّه نشود، تحلیل ما ابتر خواهد بود. اگر بگوییم: ترکیب «دل به باد دادن» فقط کنایه است، پس ایهام موجود در آن چه می‌شود؟ و اگر بگوییم ترکیب مزبور ایهام است، آیا در کنایه‌بودنش تردیدی وجود دارد؟! دست‌کم این‌طور نیز می‌توان گفت که عوام فقط کنایهٔ این ترکیب را درمی‌یابند و خواص سوای دریافت کنایه، ایهام موجود در آن را نیز درک می‌کنند.

امّا نکتهٔ ظریف و بایستهٔ ذکر در این‌جا و در مورد شگرد «ایهام۱» آن است که باید توجّه داشت که (علی‌رغم تصوّر) این عنصر بلاغی تنها در سطح واژه ظهور و حضور نمی‌یابد، بلکه در ترکیب‌ها (مثل همین «دل به باد دادن») نیز امکان بروز و برداشت آن وجود دارد. درست است که قدما در تعریف این شگرد از واژهٔ «لفظ» بهره گرفته‌اند، امّا باید عنایت داشت که در کتب بلاغی پیشینیان واژهٔ «لفظ» با تسامح به‌کار می‌رفته است (مثلاً در تعریف جناس گفته‌اند: مشابهت دو لفظ مختلف‌المعنی در ... در حالی‌که جناس مرکّب و مرفو از مشابهت بین چند لفظ و چند لفظ صورت می‌گیرد، نه یک لفظ و یک لفظ: ساقی از آن شیشهٔ منصور دم/ در رگ و در ریشهٔ من صور دم).

در بیت زیر از کنایهٔ «بر باد رفتن» در مصرع دوّم می‌توان دو مفهوم (ایهام) متفاوت برداشت کرد:

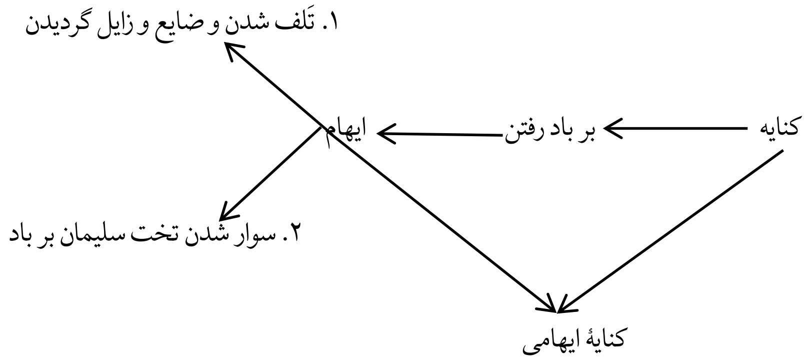
بادت به دست باشد اگر دل نهي به هیچ   در معرضي که تخت سلیمان رود به باد (۴/ ۱۰۰)

در نخستین مفهوم، از این کنایه، معنای «تَلَف شدن و ضایع و زایل گردیدن» استنباط می‌شود و در مفهوم دیگر که از ژرفای بیت و زیرساخت مذهبی ـ اسطوره‌ای آن ساطع می‌شود، معنای «سوار شدن تخت سلیمان بر باد».

تحلیل ترتیبی و نموداری این شگرد در بیت بالا بر این قرار خواهد بود:

۱ـ ترکیب «بر باد رفتن» در مصرع دوّم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایهٔ «بر باد رفتن» در این بیت ایهام دارد؛



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایهٔ ایهامی» حاصل می‌شود.

امّا نکتهٔ جالب در خصوص عنصر بدیعی «ایهام» که (مغفول واقع شده و) در برخی از موارد مشاهده می‌شود، این است که سوای تفاوت معنا، هیأت دو بُعد مختلف واژه یا ترکیبی که «ایهام» واقع شده (تأکید می‌شود در برخی موارد) از لحاظ محسوس و معقول بودن نیز متمایز است؛ برای نمونه در بیت زیر، ترکیب ایهامی «دست دادن»، از یک سو به معنای حاصل شدنِ امکان است و لذا از این منظر، امری معقول است. از دیگر سو، این ترکیب به معنای دراز کردنِ دست کمک است که امری محسوس می‌باشد:

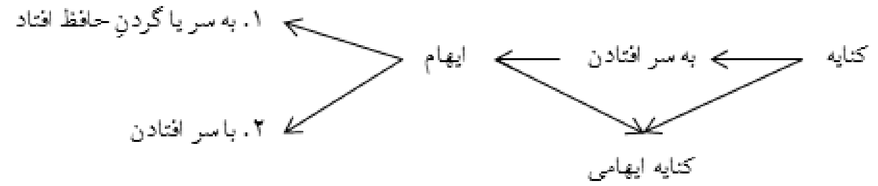
تنش درست و دلش شاد باد و خاطر خوش که دست دادش و یاریّ ناتوانی داد (۴/ ۱۱۳)

البته این دوبُعدی بودن ایهام در شگرد کنایهٔ ایهامی مختص به دووجهی بودن صناعت کنایه نیز هست. اگر در تعریف کنایه دقّت کنیم، این صناعت عبارت است از ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر و این دریافت از طریق انتقال از لازم به ملزوم صورت می‌گیرد. لذا در این شگرد باید بتوان هردو معنی لازم و ملزوم را از عبارت دریافت. ظاهر کنایه باید راست باشد (برای مثال کنایهٔ «درِ خانهٔ فلانی باز است (لازم)» در ظاهر قضیه، واقعاً در خانهٔ او باز است و مهمان‌نوازی (ملزوم) به واسطهٔ باز بودن در خانه القا می‌شود). در همین کنایهٔ «دست دادن» ممکن است واقعاً کسی دستش موجود باشد (لازم) و معنای کنایی آن فراهم شدن امکان (ملزوم) از طریق دراز شدن دست

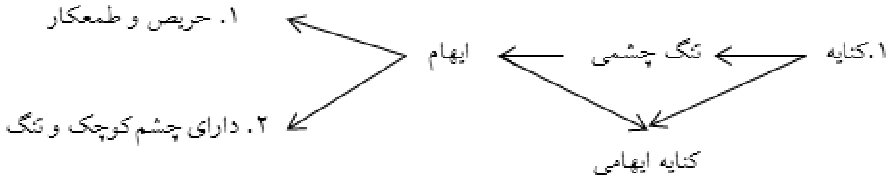
حادث می‌شود؛ لذا این دووجهی و دوبعدی بودن کنایه (لازم و ملزومی آن) دستمایهٔ ایهام‌های نغز و ظریفی می‌شود که در بررسی شگردهای ترکیبی بدان پرداخته می‌شود. در این بیت، «دست موافقت و کمك دراز کردن» ظاهر و لازم کنایه است و «حاصل شدن امکان» معنای ملزومی آن. این‌جاست که کنایه و ایهام درهم می‌آمیزند و تصویرهای متفاوتی می‌زایند.

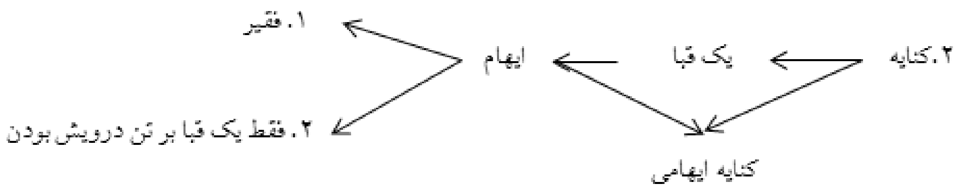
۲. ۱. تحلیل نموداری چند نمونه

حافظ که سر زلف بتان دست کشش بود   بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد (۸/۱۱۰)

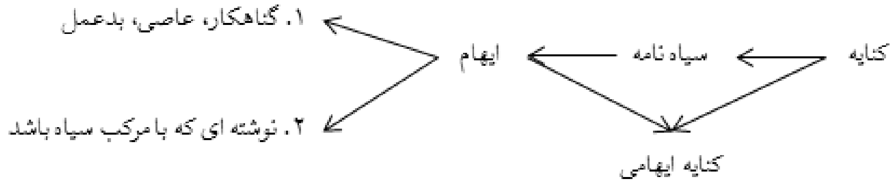


به تنگ‌چشمی آن ترك لشکری نازم   که حمله بر من درویش یك‌قبا آورد (۱۴۵/۸)





سیاه‌نامه‌تر از خود کسی نمی‌بینم   چگونه چون‌قلمم دود دل به‌سر نرود (۹/۲۲۴)



۲. ۲. نمونه‌های جدولی شگرد کنایهٔ ایهامی

در این بخش، جهت پرهیز از درازگویی و نیز اثبات حضور این شگرد در سراسر دیـوان و بدنـهٔ تصـویرهای حافظ، نمونه‌ها در قالب جدول ارائه خواهد شد.

کنایه	ایهام		نشانی	
	وجه لازمی	وجه ملزومی	غزل	بیت
با صفا بودن	درخشندگي و روشني ظاهر	صفاي باطن و تطهير نفس	۷	۱
			۱۲۳	۸
خرابات کردن	قدم در راه خرابات نهند	ایمان خود را به باد	۹	۵
افتاده بودن	مبتلا و عاشق شدن	افتادن و اسیر شدن	۶۹	۱
از خویش رفتن	بي‌هوش شدن	رفتن از برِ خویشاوندان	۱۷	۴
خوش نشستن نقش بر کدو	خوب در کدو نقش بستنِ جلوه-ها و شیوه‌هاي ساقي	نقش‌هاي رنگارنگي که در روي کدوي شراب رسم مي‌کردند	۳۰	۴
از راه افتادنِ دل	گم شدن دل	گمراه شدن دل	۳۵	۱
هوادار	محبّ و دوست	هوا در معني جو	۴۳	۲
			۱۷۶	۵
جهاندار	دل‌بسته به جهان	پادشاه	۴۳	۷
خوش درکشیدن	تحمل بار تقدیر با خوش‌رویي و رضایت	دم درکش و خاموش باش	۴۴	۴
بي‌خود	مست و مدهوش	بیهوده و یا بیچاره و تهي‌دست	۵۴	۹
دم زدن	ادعا و عرض اندام کردن	بوییدن	۶۶	۲

کنایه	ایهام		نشانی	
	وجه لازمی	وجه ملزومی	غزل	بیت
دل‌کش	نغز و زیبا	کشندهٔ دل؛ صفت فاعلي مرکب	۵۹	۶
گوشه‌نشین	عزلت‌گزین	گوشه‌نشینان چشم (در بیت)	۶۹	۲
از راه خطا رفتن	از راه شهر خطا رفتن	اشتباه کردن و به گناه افتادن	۸۲	۱
پاي‌داشتن	مقاومت و استقامت کردن	صفت براي تحمل (در بیت): تحمل پاي‌دار	۸۳	۱
بردنِ آبِ ...	بردن رونق و طراوت کارِ ...	بردن آبرويِ ...	۹۴	۱۰
هواگیر	اوج‌گیر، به هوا پرنده	هوایی، آرزومند	۱۱۰	۲
دم زدن	سخن گفتن	بوییدن و نفس کشیدن	۱۱۴	۸
دردسر کشیدن	رنج و عذاب کشیدن	سردرد و صداع حاصل از خماري	۱۱۵	۲
گوشه‌گیر	خلوت و عزلت‌گزین	کمان ابرو یا گوشهٔ چشم (در بیت)	۱۱۷	۲
			۱۹۴	۴
از دستِ ... بردن	گوي سبقت بردن از ...	خلع کردن یا مجذوب کردنِ ...	۱۲۵	۵
خراب شدن	مست و لایعقل شدن	ویران، تباه یا رسوا شدن	۱۳۵	۵
			۱۸۲	۵
رو بر رهِ ... نهادن	قرار گرفتن بر سرِ راهِ ...	رو بر خاك راهِ ... نهادن	۱۳۸	۱
بي‌نظر کار کردن	بي‌بصارت و بدون دقّت ...	بدون چشمداشت کار کردن	۱۳۹	۵
گرم شدنِ ...	رواج، رونق یا سرحال‌شدن	حرارت پذیرفتن	۱۸۰	۶
صاحب‌نظر	اهل بصیرت و نظر	بینا (مقابل کور)	۱۹۳	۶
قلب‌شناس	روي‌وریا و ناپاك شناس	باطن و خاطرشناس	۲۱۰	۷
فروکش کردن	رحل اقامت افکندن	استنشاق کردن (در بیت)	۲۱۶	۲
بلاکش	رنجبر و زجرکشیده (صفت فاعلي)	بلاي جان بودن (صفت مفعولي)	۲۳۷	۵
درفراز کردن	پیشگیري از ورود اغیار	فوت کردن	۲۴۴	۲
دل بد کردن	دل‌سرد و پریشان شدن	نترسیدن	۲۵۵	۲
ستاره شمردن	بیداري کشیدن	اشك ریختن	۲۶۱	۵
دستکش شدن	دستِ...را گرفتن و کشیدن	کشیده شده با دست	۲۹۶	۴
به سر شدن	پایان یافتن	با سر رفتن	۲۹۷	۱۲
سر کشیدن	فخر فروختن	برآوردنِ سر	۳۱۶	۲
به‌سامان بودن	آراسته و به قاعده	در کاشانه بودن	۳۱۷	۸
... را بر خاك گذاشتن	بیچاره و بي‌مقدار کردنِ ...	... را بر خاك راه رها کردن	۳۱۸	۳

کنایه	ایهام		نشانی	
	وجه لازمی	وجه ملزومی	غزل	بیت
دم دادن	فریب دادن	نفس دادن	۳۱۸	۴
شب‌وروز اختر شمردن	شب زنده‌داري	اشك‌ریزي	۳۲۳	۳
چهره گشودن	رخ و روي نمودن	گشاده و زیباتر شدن چهره	۳۲۶	۴
دیده بر هم نهادن	خفتن	اغماض و چشم‌پوشي	۳۲۷	۸
پاكباز	وارسته و بري از غل و غش	كسي كه هست‌ونیست خود را پاك باخته است	۳۴۳	۳
پاك‌دامن و تر دامن بودن	پارسا و عفیف	پاكیزه بودن ظاهري دامن	۳۴۳	۴
			۳۴۶	۱۰
سودازده	آشفته، شیفته یا دیوانه	سیاه (در بیت)	۳۴۸	۴
صاحب‌قران	بخت‌كام و دولتیار	لقب امیر تیمور گوركان	۳۴۹	۷
پاك‌دل	يك‌رو و يك‌رنگ	صافي و تابندگي (در بیت)	۳۵۵	۲
سودایی	دیوانه و عاشق	سیاه	۳۶۵	۷
از پرده شدن	بی‌تاب و نوا شدن	خارج شدن از انتظام	۳۷۷	۷
بر آب زدن نقشِ خود	رسوا کردنِ خود	کار بیهوده انجام دادن	۳۹۳	۵
دامن افشاندن	اعراض، ترک و رها کردن	تکان دادن و جنباندنِ دامن	۴۰۱	۱
سبوکش	شراب‌خور	حمل‌کنندهٔ سبو	۴۲۱	۲
بیدار بودن	هوشیار و صاحبدل بودن	در خواب نبودن	۴۳۳	۷
در پرده سخن گفتن	پنهان‌ومخفی سخن گفتن	در پردهٔ موسیقی سخن گفتن	۴۵۶	۳
کوتاه بودنِ دیوار	مفلس و مورد طعن بودن	دیوارِ کوتاه میخانه (در بیت)	۴۸۸	۵
به‌چشم کردن	گزینش و نشان کردن	وقع و وقار نهادن	۴۹۱	۱
افتادن سر در پا	کشته شدن	افتادنِ سرِ عاشق در پای محبوب	۴۹۱	۷
هرجایی	آواره، دوره‌گرد، روسپی	معشوق ازلی ابدی	۴۹۳	۶

بر اساس داده‌های جدول (که با بررسی گذرا و پراکنده ترسیم شده)، تصویرهای غزل‌های حافظ سرشار است از حضور صناعت ترکیبی کنایهٔ ایهامی؛ شگردی رازناک، منعطف و چندمعنا که اقلیم تخیّل را نیز پرورش می‌دهد؛ و این هم برهان دیگری است بر این مدعا که: دیوان حافظ به‌عنوان یک واحد هنری چیزی است چند معنایی و قابل انعطاف در برابر فعالیت‌های ذهن ما. این چند معنایی بودنِ هنرِ حافظ به ما می‌آموزد که در هنر رمزهایی هست و هر هنرمندی به ناگزیر مجموعه رمزهایی در کار خود نهفته دارد و بر روی هم هنری که مطلقاً فاقد رمز باشد، نمی‌توان یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۰ و ۸۱)

۳. نتیجه‌گیری

استفادهٔ گسترده از شگرد کنایه سبب عامه‌فهم شدن شعر حافظ می‌شود و از سوی دیگر از آن‌جایی که خواجه در زمرهٔ شاعرانی قرار دارد که بیشترین بهره را از شگرد بدیعي ایهام در زبان فارسي گرفته‌اند، حضور فراوان این شگرد، قابلیّت خوانش در بُعدهای متمایز، تکثیر معنی و تزاید تصویر را به شعر او بخشیده است؛ این بعد از شعر حافظ که درک و دریافتش تأمل بیشتری را می‌طلبد، موجب خاصه‌پسند شدن شعرش می‌شود. امّا حافظ به این بسنده نکرده و با درآمیختن این دو شگرد منفرد بلاغی که هریک متعلّق به اقلیمی مجزا از دانش بلاغت‌اند (کنایه: دانش بیان، و ایهام دانش بدیع)، صناعت ترکیبی جدیدی می‌آفریند که هم این است و هم آن، و در عین حال، هیچ‌کدام نیست!

این شگرد آمیغی در سراسر دیوان خواجه حضور و تأثیر چشمگیری بر ساختمان تصویرهای او دارد و یکی از سبب‌های آن توجّه بیش از اندازهٔ شاعر به شگرد ایهام است. در واقع، میزان بهره‌گیری حافظ از این عنصر بدیعی با هیچ‌یک از شاعران پیش و پس از او قابل سنجش نیست و از این منظر، او در بین تمام شاعران زبان فارسی سرآمد است (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۷۹۸). با این توضیح، بسیاری از شاعرانی که در سازهٔ تصویرهای‌شان کمتر نشانی از شگرد ایهام دیده می‌شود (مثل شاعران سبک خراسانی)، خودبه‌خود از محدودهٔ شاعرانی که در ساخت تصویرهای‌شان از صناعات ترکیبی و خاصه شگرد کنایهٔ ایهامی بهره می‌گیرند، بیرون می‌روند. امّا همان‌طور که ذکر شد، حافظ در بهره‌گیری از این شگرد (و دیگر شگردهای ترکیبی[۱]) جایگاه ممتاز و ویژه‌ای دارد.

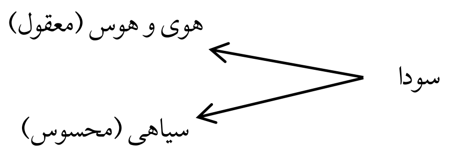
۱. نگاه کنید به مقاله «کشف و تکامل یک صناعت سبک‌ساز» (حق‌جو و میردار، ۱۳۹۵).

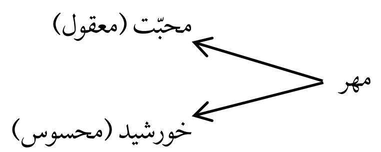
یادداشت‌ها

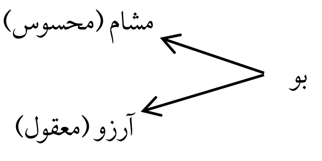
۱ـ نکتهٔ جالب دیگر در خصوص عنصر بدیعی «ایهام» که (ظاهراً مغفول واقع شده و) در شعر حافظ نیز فراوان مشاهده می‌شود، این است که سوای تفاوت معنا، هیأت دو بُعد مختلف واژه یا ترکیبی که «ایهام» واقع شده (در برخی موارد) از لحاظ محسوس و معقول بودن نیز متمایز است؛ برای نمونه در بیت زیر، ترکیب ایهامی «دردِ سر»، از یک سو به معنای دردی است که انسان در ناحیهٔ سر احساس می‌کند و لذا از این منظر، امری محسوس است. از دیگر سو، این ترکیب به معنای گرفتاری و مخمصه است که امری معقول و نامحسوس می‌باشد:

چو مهمان خراباتی به عزّت باش با رندان　　که دردسر کشی جانا گرت مستی خمار آرد (پیشین: ۱۰۴)

مروری بر دیگر ایهام‌های پرتکرار حافظ نیز می‌تواند گواه این مدّعا باشد؛ واژه‌هایی چون «سودا»، «مهر» و «بو» که غالباً در غزل‌های خواجه با دو معنا و دو بُعد حسّی و غیرحسّی به‌کار رفته‌اند:







کتابنامه

تفتازانی هروی، سعدالدین مسعود. (١٤٠٧ ه. ق). المطوّل فی شرح تخلیص المفتاح (افست از روی چاپ عثمانی ١٣٣٠ ه. ق). کتابخانۀ آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی. قم: ایران.

حافظ شیرازي، شمس‌الدّین محمّد. (١٣٧٦). دیوان حافظ؛ بر اساس هشت نسخۀ کهن مورّخ به سال‌هاي ٨١٣ تا ٨٢٧ هجري قمري. مجلّد اوّل. تدوین و تصحیح رشید عیوضي. تهران: صدوق.

----------------------------. (١٣٧٧). دیوان غزلیات. نسخۀ دکتر قاسم غنی و محمّد قزوینی. تهران: مهرزاد.

حسن‌پورآلاشتی، حسین. (١٣٨٤). طرز تازه. تهران: انتشارات سخن.

حسن‌لي، کاووس. (١٣٨٥). چشمۀ خورشید. شیراز: نوید شیراز.

حق‌جو، سیاوش. (١٣٨١). «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانۀ علم بیان». در مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی (جلد اوّل: ٤٢٧ ـ ٤١٩). به کوشش دکتر محمّد دانشگر. تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس.

-------------. (١٣٩٠). «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته». فصلنامۀ جستارهای ادبی. (٨). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

خرّمشاهي، بهاءالدّین. (١٣٦٧). حافظ‌نامه. بخش اوّل. چاپ دوّم. تهران: شرکت انتشارات علمي و فرهنگي و انتشارات سروش.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن. (١٣٠٢ ه. ق). تلخیص المفتاح فی المعانی و البیان و البدیع. طبع داغر. بیروت.

دادبه، اصغر. (١٣٨٠). ایهام. در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی زیر نظر سیّد کاظم بجنوردی. جلد ١٠. تهران: بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

ذوالریاستین، محمّد. (١٣٧٩). فرهنگ واژه‌هاي ایهامي در اشعار حافظ. چاپ اوّل. تهران: آثار مرجع فرزان.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (١٣٨٣). از گذشتۀ ادبی ایران. چاپ دوّم. تهران: سخن.

------------------. (١٣٦٣). سیری در شعر فارسی. تهران: مؤسسۀ انتشارات نوین.

سکّاکی، ابویعقوب یوسف. (١٣٤٨ ه. ق). مفتاح العلوم. بیروت: دارالکتب العلمیه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (١٣٩٢). زبان شعر در نثر صوفیه. چاپ سوّم. تهران: انتشارات سخن.

----------------------. (١٣٨٧). صورخیال در شعر فارسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشر آگاه.

---------------------. (١٣٨٨). موسيقي شعر. چاپ یازدهم. تهران: آگاه.

شفیعیون، سعید. (١٣٨٧). زلالی خوانساری و سبک هندی (بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او). تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). بیان و معانی. چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوسی.

-------------. (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. چاپ ششم. تهران: انتشارات فردوسی.

طوسی، ادیب. (۱۳٦۷). «مقایسهٔ بین شعر سعدی و حافظ». مقالاتی دربارهٔ شعر و زندگی حافظ. به کوشش منصور رستگار فسایی. کنگرهٔ جهانی سعدی و حافظ. چاپ چهارم. تهران: نشر جامی.

فرید، طاهره. (۱۳٦۷). ایهامات دیوان حافظ. چاپ اوّل. تهران: طرح نو.

میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۱). ابعاد کنایه در غزلیات صائب. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشگاه مازندران.

------------------. (۱۳۹۷). فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی. رسالهٔ دکتری. به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشگاه مازندران.